

Jadwiga CZERWIŃSKA

(Łódź)

## TRYLOGIA TROJAŃSKA JAKO DRAMAT POETYCKI

Przedstawiane rozważania, których kanwę stanowić ma trylogia trojańska, nie będą się koncentrowały jedynie na analizie tego, wyjątkowego skądinąd, dzieła Eurypidesa. Będą one zmierzały do ustalenia pewnych uogólnień, przydatnych do przybliżenia zjawiska, jakim była tragedia grecka: do wskazania jej immanentnych własności, a także sposobów ich realizacji w strukturze dramaturgicznej. Trylogia trojańska posłuży nam do egzemplifikacji tych cech i zjawisk, które w szczególny sposób charakteryzują tragedię grecką.

W pierwszej części, teoretycznoliterackiej, zostaną przedstawione rozważania na temat natury i własności dramatu poetyckiego, w drugiej zaś – zastosowanie czy raczej funkcjonowanie opisanych założeń teoretycznych, opartych na konkretnym materiale dramaturgicznym, jakim są *Trojanki* Eurypidesa, a właściwie cała trylogia trojańska.

Zdaniem niektórych uczonych, w tym również H. D. F. Kitto, każda tragedia grecka stanowi odrębne zjawisko artystyczne, a to, co nazywamy „grecką formą tragiczną” jest jedynie pojęciem abstrakcyjnym<sup>1</sup>. Z zacytowanego stwierdzenia wynika, że żadnej konkretnej sztuki greckiej nie wolno nam traktować jako wzorca powszechnie obowiązującego. Dowodząc zasadności tej tezy Kitto wskazuje na zachodzące pomiędzy poszczególnymi tragediami wielorakie różnice pod względem formy i stylu oraz zauważa, że „formę sztuki determinuje jedynie jej główna idea”<sup>2</sup>. To kategoryczne uzależnienie formalnej strony dramatu od jej zawartości idcowej musi w konsekwencji doprowadzić do stwierdzenia, w myśl którego każdy dramat grecki powinniśmy traktować jako zjawisko niepowtarzalne.

Z punktu widzenia związku pomiędzy ideą tragedii a jej formą należy oczywiście przyznać rację Kitto, który, dokonując szczegółowych analiz materiału literackiego, dochodzi do przedstawionych powyżej konkluzji, a na dowód tego w odniesieniu do Ajschylosowych *Błagalnic* stwierdza, że sztuki

<sup>1</sup> H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Bydgoszcz 1997, s. 97.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 8.

tej „nie wolno nam rozważać jako przykładu tragedii greckiej. Są niepowtarzalnym, jednostkowym dziełem, Ajschylosowi zaś obca była sztuka przekształcania swych dramatów we wzorce”<sup>3</sup>.

Jeśli jednak – nie negując oczywiście wartości analitycznej metody badawczej – dokonamy syntetycznego ujęcia zjawiska tragedii greckiej, to zauważymy, że dadzą się wyodrębnić pewne stałe bądź przynajmniej powtarzalne jej własności. I to one właśnie, zdaniem uczonych, decydują o określeniu tragedii greckiej wspólnym terminem: **dramat poetycki**.

## 1. Dramat poetycki

Dyskusja, toczona na temat istoty dramatu poetyckiego<sup>4</sup>, stanowi egzemplifikację wszelkich sporów dotyczących bliższych określeń gatunków i rodzajów literackich. W sporach tych pojawiają się pytania o ich historyczną bądź absolutną naturę<sup>5</sup>. Rozważania te uzmysławiają istnienie problemów, przed którymi stają badacze literatury, pragnący skategoryzować takie właśnie pojęcia, jak „dramat poetycki”. I choć w omawianej materii trudno oczekiwać pojawienia się *consensus omnium*<sup>6</sup>, to jednak wskazywane są **stałe wyróżniki dramatu poetyckiego**, które są ogólnie przyjmowane i nie kwestionuje się ich zasadności.

Próby przybliżenia pojęcia dramatu poetyckiego skłoniły badaczy do sięgnięcia po patronat tragedii greckiej, zwłaszcza zaś Ajschylosa<sup>7</sup>, pierwszego z trójki wielkich tragików. Prowadzone na gruncie greckiej dramaturgii badania doprowadziły do uznania tragedii greckiej za bezsporny przykład dramatu poetyckiego<sup>8</sup> oraz do wyodrębnienia na ich podstawie cech immanentnie wpisanych w ten dramat.

W swoich pracach teoretycznoliterackich uczeni odwoływali się do autorytetu Arystotelesa, by na podstawie jego rozważań dotyczących specyfiki poetyckiego przekazu dokonać syntetycznego ujęcia omawianych kwestii. W ten sposób wskazano na pierwszą z własności, charakteryzujących dramaty poetycki, czyli na jego **ahistoryczność**.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>4</sup> T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, London 1951; idem, *A Dialogue on Dramatic Poetry. Selected Essays*, London 1952; U. E. Fermor, *The Frontiers of Drama*, London 1948; H. Granville-Barker, *On Poetry in Drama*, London 1937; G. Wilson-Knight, *The Wheel of Fire*, London 1947; Ch. Fry, *Dlaczego piszę wierszem*, „Dialog” 7 (1956); K. Puzyna, *Szkola dramaturgów. Szansa poezji*, „Dialog” 7 (1956), „Teatr” 7–11 (1956); I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 46 i n.

<sup>5</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 47 i n.

<sup>6</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, s. 49.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, s. 59.

W celu wyjaśnienia tego pojęcia należy sięgnąć po tekst *Poetyki* Arystotelesa, a zwłaszcza tę jej część, która czyni rozróżnienie pomiędzy poezją a historią. Arystoteles stwierdza, że

zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności. Historyk i poeta różni się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też – konkluduje Stagiryta – poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe (1451a 37–1451b 6).

Dokonane przez Arystotelesa rozróżnienie między poezją a historią będziemy traktować w kontekście omawianych zagadnień jedynie jako uogólnienie kategoryzujące, a nie wartościujące. Przyjęcie poczynionego rozróżnienia jako uogólnienia wartościującego w odniesieniu do całej twórczości historycznej okazałoby się nie do przyjęcia. Jednak dowiedzenie tego wymagałoby przeprowadzenia analizy pism historyków, których dzieła daleko wykraczają poza ramy poczynionego przez Stagirytę rozróżnienia, stanowiąc raczej przykłady dzieł historiozoficznych, a więc ujmujących opisywaną historię w sposób syntetyczny, a nie tylko faktograficzny. Doskonałym tego przykładem jest choćby *Wojna peloponeska* Tukidydesa.

Powracając do kwestii ahistoryczności dramatu poetyckiego, należy zastanowić się, co – zdaniem uczonych – kryje się pod tym terminem. Jest to przede wszystkim protest przeciw poetyce naturalizmu, rozumianego jako rodzaj weryzmu, czyli posługiwania się metodą „fotograficzną” przy przenoszeniu zjawisk wprost z życia do dzieła sztuki oraz poprzestania jedynie na wiernym oddawaniu obrazów z jego drobnych wycinków<sup>9</sup>. Ahistoryczność dramatu poetyckiego sprowadza się zatem do tego, że nie jest on tylko jednorazowym opisem historycznym, ponieważ przedstawionym przez niego zdarzeniom nadawany jest sens ogólnoludzki i ponadczasowy czy raczej wszechczasowy<sup>10</sup>. Zmierza on zatem do syntezy, a jej celem staje się uogólnienie sensu opisywanych wydarzeń, których znaczenie wykracza poza ich jednostkowość. Stają się one egzemplifikacją powszechnych procesów i mechanizmów, w których zawiera się ponadczasowa prawda, ujawniająca ich funkcjonowanie. Nie oznacza to, że dramat poetycki stroni od operowania

<sup>9</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 50.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 51.

szczegółem<sup>11</sup>; przeciwnie, posługuje się nim dla wyższych – można by powiedzieć – celów. Tak więc szczegółowy, realistyczny opis, np. dokonywanych podczas wojny rzezi, ma posłużyć do obrazowego przedstawienia jej okrucieństw, niezależnie od czasu i okoliczności, w których zostały one dokonane. Zatem operowanie szczegółem, dające sugestywny obraz zdarzeń, może – w myśl teorii Arystotelesa – przyczynić się do ich uprawdopodobnienia.

Dochodzimy w ten sposób do pojęcia **kostiumu historycznego**<sup>12</sup> i jego znaczenia w poetyce dramatu. Relacjonowanie zdarzeń, np. konkretnej wojny, staje się kostiumem historycznym dla ukazania problematyki ogólnej: wojny i jej niszczącej siły. Aluzje aktualne osiągają zasięg przekraczający ich doraźną aktualność: przynoszą prawdę o każdej wojnie i jej koszmarach, „prawdę, która odnosi się do każdej epoki i każdego narodu”<sup>13</sup>.

Dramat poetycki jest więc **syntezą**, mieszczącą w sobie uogólniające wnioski, których zasięg i bogactwo sprawia, że jest on wciąż aktualny. Dzieje się tak dlatego, że dotyka spraw zasadniczych: „ładu świata: [czyli] stałych praw rządzących człowiekiem czy historią, winy i kary, sensu i potrzeby cierpienia, potęgi ofiary, [bądź] istoty miłości”<sup>14</sup>. Wydobywa wszystkie te treści dzięki zastosowaniu metody skrótu oraz właściwej mu ekonomii poetyckiego przekazu. Wyraźnie zarysowują się w tym dramacie dwa wzajemnie powiązane z sobą poziomy: poziom niższy, stanowiący analizę określonej sytuacji, np. jednej wojny czy jednego uczucia, w których opisie nie stroni się od urealnianych te zjawiska szczegółów; oraz poziom wyższy, czyli uogólniającej syntezy, zawierający wnioski na temat emocjonalności człowieka czy mechanizmów wojny. Otrzymujemy więc dwupoziomową perspektywę, w której analiza przynosi to, co dotyczy *hic et nunc*, a synteza dotyczy tego, co *semper et ubique*<sup>15</sup>:

- poziom wyższy: synteza uogólniająca (*semper et ubique*),
- poziom niższy: analiza nie pomijająca również szczegółów (*hic et nunc*).

„Wszechczasowość, wszechprzestrzenność – oto zasięg syntezy, po którą sięga dramat poetycki. Pragnie odkryć prawdę, niezależną od czasu i przestrzeni, choć odnalezioną na konkretnym przykładzie, nawet nieraz autentycznie historycznym<sup>16</sup>. Prawda ta prowadzi nas ku istocie prawa, władającego światem, ku porządkowi świata, wyrażonemu w historii i losach każdego człowieka – stwierdza I. Sławińska<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 53, por. s. 57.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>16</sup> Przykładem mogą tu być *Persowie* Ajschylosa [przypis J. Cz.].

<sup>17</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 54.

Operowanie w dramacie poetyckim obydwoma równoległymi poziomami sprawia, że otrzymuje on **sens metaforyczny**, stając się przypowieścią, parabolą, w której **historyczność** bądź **mit**, tak właściwy tradycji greckiej, funkcjonują jedynie jako umowny **kostium**<sup>18</sup>.

Drugą, obok ahistoryczności, cechą dramatu poetyckiego jest **apsychologizm**. Własność ta wiąże się z oczywistym przeciwstawieniem, jakie zachodzi między syntetycznym charakterem omawianego dramatu a analitycznymi tendencjami sztuki psychologicznej, której celem jest indywidualizowanie postaci dla niej samej. Tymczasem w dramacie poetyckim jednostkowe postaci bohaterów stają się egzemplifikacjami cech i własności natury ludzkiej. Szczególnie wiele uwagi poświęcił temu zagadnieniu Eurypides<sup>19</sup>, który jako pierwszy z tragików greckich w tak wielkim stopniu zainteresował się stanami psychicznymi człowieka i opisał je w kontekście najrozmaitszych sytuacji, z którymi zderza on *dramatis personae* swoich utworów. Tworzone przez niego sylwetki bohaterów można by umownie nazwać „maskami”. Na scenie Eurypidesa pojawiają się więc postaci, których „twarze-maski”<sup>20</sup> stanowią symbole poszczególnych cech *anthropica physis*. Umowność nakładanych bohaterom masek potęguje jeszcze ich teatralne przerysowanie. Każda z nich jest inna, bo każda ma odsłaniać jedną z cech natury ludzkiej. Eurypides uważnie badał zachowania ludzkie szczególnie w ekstremalnych sytuacjach, by na ich tle obserwować toczącą się w ich duszach walkę pomiędzy elementem racjonalnym a emocjonalnym. Pokazywał przy tym, że częstokroć zwycięstwo nad rozumem odnosi w człowieku siła namiętnych emocji. Czyniąc kobiety głównymi postaciami swoich sztuk szczególnie chętnie sięgał po temat miłości, badając jej dychotomiczną – jak zauważył – naturę: miłość pod metaforyczną postacią Erosa może bowiem przynieść ludziom zarówno szczęście, jak też pograżać ich w nieszczęściu<sup>21</sup>. Obserwacje Eurypidesa, których celem było odsłonięcie wewnętrznych procesów i mechanizmów sterujących postępowaniem człowieka, miały charakter uogólniający. W pełni więc odpowiadały założeniom dramatu poetyckiego, którego właściwym bohaterem – podobnie jak u Eurypidesa – staje się ludzkość.

Kwestii apsychofizmu tragedii greckiej wiele uwagi poświęcił Kitto. Wskazywał konkretnych bohaterów, którzy – jak choćby tytułowa bohaterka *Hekabe* Eurypidesa – stanowili przykłady apsychofizycznego opisu poetyckiego<sup>22</sup>. Zgodnie z sugestiami Arystotelesa, postać bohatera, a więc i jego

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>19</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Czerwińska, *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 11 i n.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 104 i n.

<sup>22</sup> H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 206; por. też s. 235 i n.

charakter (τὸ ἦθος), jest podrzędny w stosunku do akcji dramatycznej<sup>23</sup>, której nadrzędnym celem ma być ukazanie jakiegoś prawa obowiązującego w świecie. To prawo znajduje zaś zastosowanie w odniesieniu do każdego człowieka – jak zauważa Kitto<sup>24</sup> – niezależnie od jego charakteru. Z tego też powodu w dramacie poetyckim na plan dalszy schodzi kwestia Arystotelejskiego τὸ ἦθος, ponieważ uwaga w sztuce wykracza poza jednostkową postać i jej charakter<sup>25</sup>. U Sławińskiej czytamy, że „dramat poetycki – przynajmniej w tych bezspornych przykładach, jak tragedia grecka [...] buduje proces dramaturgiczny na przeciwstawieniu dwóch postaw ideowych, nie zaś różnicy charakterów”<sup>26</sup>. Stwierdzenie to można oczywiście przyjąć bez zastrzeżeń do dramatów Ajschylosa i Sofoklesa (gdy mówimy np. o *Antygonie*, *Ajasie* czy *Elektrze*), nie zawsze jednak da się ono zastosować do tragedii Eurypidesa, w których, jak np. w *Medei*, dogłębne studium procesów psychicznych bohatera podporządkowuje – wbrew postulatowi Arystotelesa – pozostałe elementy dramatu. Jednak z uwagi na to, że materiał otrzymywany dzięki analizie, a więc na poziomie *hic et nunc*, jest syntetyzowany na wyższym poziomie dramatu (*semper et ubique*), tragedia Eurypidesa nie przestaje być dramatem poetyckim w pełnym tego słowa znaczeniu.

Na marginesie rozważań na temat apsychofizmu dramatu poetyckiego należy zaznaczyć, że jest on szczególnie widoczny w „rysunku postaci pomocniczych”<sup>27</sup>. Tragedia grecka dostarcza tu wielu przykładów. Wystarczy odwołać się choćby do dwu typów postaci, jakie w niej występują: heroldów i piastunów. Heroldzi nieomal zawsze przedstawiani są jako bezczelni zuchwalcy, szczególnie skłonni do łamania prawa, jak w *Błagalnicach* Ajschylosa i Eurypidesa czy *Heraklidach* tego ostatniego. Piastuni i piastunki ukazywani są natomiast zwykle jako osoby wierne i oddane, lojalne wobec swych panów, czego dowód znajdziemy np. w *Medei* i *Hippolycie* Eurypidesa. Uogólniająca, operująca skrótem apsychofizyczna tendencja dramatu poetyckiego posiłkuje się zatem niekiedy również wypracowanym **stereotypem postaci** bohatera tragicznego.

Pozostaje nam do omówienia jeszcze jedna istotna kwestia: **ideał sprawiedliwości poetyckiej**, jaki realizowała grecka tragedia. Wiąże się on z pytaniem

<sup>23</sup> Arystoteles, *Poetyka*, 1450a, 18–23: „Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie własności postaci. [...] Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie własności charakterów. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą”.

<sup>24</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, s. 231.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>26</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 59.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 60.

o sens cierpienia, który w tradycji greckiej został wyrażony formułą *pathei mathos*, a więc nauki przez cierpienie. U poszczególnych tragików<sup>28</sup> formuła ta będzie przyjmowała nieco inne znaczenie, zawsze jednak zakładała wiarę w jakiś ład świata, którego poznanie wiedzie właśnie przez cierpienie. „Pytanie o sens cierpienia, o jego siłę, sens męczeństwa staje się przedmiotem dramatycznego procesu”<sup>29</sup>. Odślania on również problem winy i kary, a więc fenomeny nieodłącznie związane z pojęciem greckiej Dike. Tryumf Dike oznacza powrót naruszonej harmonii i ładu świata, a więc Zło musi zostać ukarane, i choć czasami nie następuje to natychmiast, to jednak jego klęska musi być nieuchronna. Wówczas pojawić się może *katharsis*, oczyszczenie opierające się na pozytywnej wierze w sens i ład świata, który zostaje odsłonięty przed oczyma widza.

## 2. Trylogia trojańska

Przedstawione dotychczas ustalenia na temat dramatu poetyckiego i jego wyróżników odniesiemy teraz do konkretnego materiału dramatycznego, jakim jest trylogia trojańska. O wyjątkowości *Trojanek*<sup>30</sup> nie przesądza poruszony w nich temat okrucieństw i nieszczęść niesionych przez wojnę, bo temat ten był wielokrotnie podejmowany przez poetę. Wyjątkową okazuje się przyjęta przez niego forma trylogiczna<sup>31</sup>, stosowana wcześniej przez Ajschylosa, a zarzucona przez Sofoklesa. W powrocie Eurypidesa do tej właśnie formy upatruje się w tym przypadku jego nowatorstwa<sup>32</sup>. Forma trylogii dawała poecie zupełnie inne, niż w przypadku pojedynczych sztuk, możliwości ujęcia

<sup>28</sup> M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Kraków 1991.

<sup>29</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 61.

<sup>30</sup> Wiele cennych uwag na temat tego dramatu znajdziemy w: J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan (1997, 1998, 1999) 2000, s. 155–183; R. E. Harder, *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu Alkestis, Medeia, Hekabe, Erechtheus, Elektra, Troades, und Iphigenieia in Aulis*, Stuttgart 1993; M. McDonald, *Terms for happiness in Euripides*, „Hypomnemata” 54 (1978), Göttingen.

<sup>31</sup> Zdaniem Arystotelesa, Eurypides słusznie postąpił rozkładając materiał mitologiczny poematu cyklicznego, przypisywanego Arktinosowi, Ἰλίου πέρσις na różne sztuki, zamiast stworzyć nieudane – w opinii Stagiryty – wielowątkowe fabuły dramatów (*Poet.*, 1456a 15–17; zob. 1459b 1–7). Pogląd ten wiąże się z wyrażoną przez Arystotelesa opinią na temat jednolitości akcji dramatu, jaką powinien on spełniać: χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίμῃσις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμῃσις ἐστι, μίς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν. (*Poet.*, 1451a 29–35).

<sup>32</sup> J. Łanowski, *Wstęp [w:] Eurypides, Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1967, t. I, s. 297; zob. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957/1958, s. 419.

i poprowadzenia tematu. Z połączenia trzech wzajemnie powiązanych ze sobą tragedii zostaje wyłoniona jednocząca idea dramaturgiczna, która dopiero w obrazie trylogicznym osiąga swoje pełne oświetlenie. Z całej trylogii, stanowiącej sugestywny ciąg obrazów, zachowała się ostatnia część, *Trojanki*, jej końcowy akord.

Analizując pozostawiony przez Eurypidesa materiał dramaturgiczny trylogii trojańskiej postaram się na jego przykładzie przedstawić poszczególne własności dramatu poetyckiego, które znajdują tu zastosowanie. Pierwszą z nich będzie ahistoryczność.

**Ahistoryczność.** Tragiccy greccy niezmiernie rzadko odwoływali się do wydarzeń historycznych. Postąpił tak Frynichos, wystawiając *Zdobycie Miletu* (493 r. przed Ch.) czy *Fenicjanki* (476 r. przed Ch.) oraz Ajschylos, pokazując na scenie swoich *Persów* (472 r. przed Ch.). Pomimo odwoływania się do wydarzeń historycznych, tragiccy nie traktowali ich jednak w sposób faktograficzny, ale artystyczny: mitologizowali historię, by opisywanym przez siebie zdarzeniom nadać sens ogólnoludzki i ponadczasowy. Ajschylos – zdaniem Kitto – materiałem historycznym „posługiwał się z taką swobodą, z jaką dramaturgowie zwykli operować mitem”<sup>33</sup>. Usuwał z niego to wszystko, co stało w sprzeczności z jego dramaturgicznym zamysłem, natomiast uwypuklał to, co okazywało się dla niego istotne. Zatem to, co się istotnie wydarzyło: οἷα ἐγέβετο, przekształcał tak długo, póki nie zmieniło się w to, co mogło się wydarzyć: οἷα ἂν γένοιτο<sup>34</sup>. Takie traktowanie materiału dramaturgicznego było zgodne z postulowaną przez Arystotelesa metodą opisu poetyckiego, której zadaniem miało być przedstawianie zdarzeń prawdopodobnych, a nie rzeczywistych (*Poet.*, 1451a 13, 28, 38; 1451b 9, 33; 1452a 20, 24).

Jednak tragiccy greccy wyjątkowo tylko sięgali po wydarzenia historyczne, ponieważ zgodnie z tradycją materiałem dramaturgicznym był dla nich mit. Czyni na ten temat nie pozbawioną pewnej złośliwości aluzję komediopisarz z IV w. p.n.e., Antyfanos, gdy porównując sztukę dramaturgiczną poetów tragicznych i komicznych zauważa, że twórczość tragików – wciąż sięgających po te same mity, jest oklepana i nieporównanie prostsza niż twórczość komików, nacechowana inwencją i oryginalnością<sup>35</sup>. To spostrzeżenie, pomimo swej uszczypliwości, oddaje jednak powszechnie obowiązujący zwyczaj, zgodnie z którym kanwą tragedii miał być mit<sup>36</sup>. Poprzez operowanie językiem mitu

<sup>33</sup> H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka...*, s. 42.

<sup>34</sup> Arystoteles, *Poetyka*, 1451a 36–39: Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.; zob. H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka...*, s. 42.

<sup>35</sup> Zob. Antyfanos, *Pojesis*, tłum. J. Łanowski, [w:] Menander, *Wybór komedii i fragmentów*, tłum., oprac. J. Łanowski, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1982, *Wstęp*, s. XVIII–XIX.

<sup>36</sup> Zob. W. Nestle, *Euripides der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901, s. 6 i n.



poeci nadawali uniwersalny sens zawartym w swoich tragediach ideom. Było to zgodne z tradycją literacką już od czasów Homera. „W epoce archaicznej eposy Homera zyskały w świecie greckim wagę autorytetu nie tylko jako wzorce estetyczne, lecz jako całościowe objaśnienia świata ludzi i bogów”<sup>37</sup>. Zgodnie ze spostrzeżeniem W. Lengauera, „mity mówią przecież bardzo wiele o ludziach i o sytuacji człowieka w świecie, o kondycji ludzkiej, o naturze i przeznaczeniu człowieka. [...] Wszystkie mity przeznaczone są przecież dla ludzi i nawet wtedy, gdy mówią o bogach czy o stworzeniu świata, im właśnie mają służyć, tłumaczą świat na ich użytek”<sup>38</sup>. Dlatego, konkludując tę kwestię, Lengauer stwierdza: „mity to więc nie tylko teologia, ale także antropologia”<sup>39</sup>.

Taki sens nadany mitom odnajdujemy u dramaturgów greckich. W przypadku trylogii trojańskiej Eurypidesa mit, stanowiący opowieść o świętej wojnie wszystkich Greków, staje się przekazem ponadczasowym, ukazującym trzy obrazy, zaczerpnięte z jednego kontekstu mitologicznego: wojny trojańskiej. Za ich pośrednictwem poeta przedstawia jeden szeroko naświetlony, uniwersalny temat nieszczęść wojny i jej ofiar zarówno po stronie zwycięzców, jak i zwyciężonych. Całość<sup>40</sup> w taki sposób została przedstawiona przez poetę, by za pośrednictwem materiału mitologicznego mógł zostać wydobyty wpisany w niego ponadczasowy sens, do którego dramaturg poprowadzi nas przez wszystkie części swojej trylogii, ukazując wyłaniającą się stopniowo ideę tragiczną.

Pierwsza odsłona trylogii<sup>41</sup>, *Aleksander*<sup>42</sup>, to epizod trojański<sup>43</sup>, ukazujący zarzewie wojny. W tej części płaszczyznę *hic et nunc* stanowią dzieje Parysa, który na skutek ciężającej na nim przepowiedni został porzucony na Idzie i wychowany tam przez pasterzy. Po wielu latach jako zwykły niewolnik

<sup>37</sup> T. A. Szlezák, *Czytanie Platona*, wstęp G. Reale, posłowie S. Blandzi, tłum. P. Domański, Warszawa 1997, s. 46.

<sup>38</sup> W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994, s. 19.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>40</sup> Całość trylogii określają W. Schmid, O. Stählin (*Geschichte der griechischen Literatur*, München 1940, s. 477) elegią w formie dramatycznej.

<sup>41</sup> Obszerną analizę i wnikliwe studium trylogii trojańskiej daje R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980; zob. G. Zuntz, *The Political Play of Euripides*, Manchester 1955.

<sup>42</sup> Tragedia zachowana jedynie fragmentarycznie, Nauck fr. 43–65; na temat mitu Aleksandra pisał już wcześniej Sofokles w tragedii o tym samym tytule, zob. Hyginus, *fab.* 91; wzmianki u Pindara, *Peon*, 8a, 52; w ślady Eurypidesowego Aleksandra miał też pójść Ennius (Varro de L. L., 7, 82); informacje o tym bohaterze także u Owidiusza, *Her.*, XVI, *Met.*, XII 598 i n.; zob. Ch. Lefke, *De Euripidis Alexandro*, Münsterer Diss., Bochum 1936; tę zachowaną fragmentarycznie tragedię rekonstruuje R. Scodel (*op. cit.*, s. 20–42).

<sup>43</sup> Do dziejów Parysa i losów Troi poeta nawiązuje jeszcze w innych tragediach: *Troj.* 597 i n., 919 i n.; *Andr.*, 293 i n.; *If. w Aul.*, 1284 i n.

przybywa do Troi<sup>44</sup> i bierze udział w uroczystościach połączonych z igrzyskami, w których odnosi zwycięstwo<sup>45</sup> nad innymi zawodnikami, w tym również nad swoimi braćmi, Hektorem i Dejfbobosem. Gdy ten ostatni sprzeciwia się uwieńczeniu niewolnika, dochodzi między nimi do agonu słownego, który przez Priama zostaje rozstrzygnięty na korzyść Aleksandra. Oburzony tym Deifobos wydobywa miecz przeciw Parysowi, który znajduje schronienie przy ołtarzu Dzeusa ἑρκεῖλος. Dopiero wówczas rozpoznaje go Kassandra, która już po jego narodzinach domagała się śmierci obciążonego złą przepowiednią dziecka<sup>46</sup>, a teraz ostrzega przed spełnieniem się proroctwa. Priam jednak go ocala, a jego decyzja okaże się brzemienna w skutkach dla tętniącego jeszcze życiem miasta i kwitnącego wciąż domu Priamidów<sup>47</sup>.

Ukazane w *Aleksandrze* dzieje Parysa stanowią zapowiedź przyszłych nieszczęść, których groźba pobrzmiewa w profetycznym śnie Hekabe i złowieszczym wołaniu szalonej kapłanki Kassandry, gdy przestrzega przed nadciągającym za sprawą Parysa kataklizmem. Profetyczny sen Hekabe i przepowiednie Kassandry przenoszą nas z mikrokosmosu scenicznego<sup>48</sup>, a więc wycinka świata poetyckiego przedstawionego wizualnie na scenie<sup>49</sup>, w makrokosmos teatralny, w którym zawiera się również plan komentarza, czyli wypowiedzi wykraczające poza aktualny horyzont zdarzeń. W tragedii greckiej tradycyjnie nośnikiem tego planu jest właśnie postać szalonej prorokini Kassandry, ponieważ „obdarzona zdolnością oglądania zdarzeń przeszłych, przyszłych i teraźniejszych naraz – jak stwierdza R. Chodkowski<sup>50</sup> – bez ograniczeń czasoprzestrzennych, potrafi dać najgłębszy i najobszerniejszy komentarz zdarzenia dramatycznego”.

Drugą odsłoną trylogii jest epizod grecki, *Palamedes*<sup>51</sup>, rozgrywający się w obozie Greków pod Troją w czasie toczącej się już wojny. W planie akcji zostają przedstawione oszczercze pomówienia i sfingowane przez Odyseusza dowody zdrady Palamedesa, które doprowadzają do zbrodni sądowej: ukamienowania niewinnego w majestacie prawa. Eurypides podjął

<sup>44</sup> Wraz z Parysem miał się pojawiać na scenie pólchór idejskich pasterzy (*schol. Eur. Hipp.*, 58).

<sup>45</sup> Także u Sofoklesa (fr. 89–91, Nauck) Parys przybywa na igrzyska do Troi, gdzie zwycięża jej mieszkańców.

<sup>46</sup> Eurypides, *Andr.*, 296 i n.

<sup>47</sup> W planie akcji przedstawiona jest radość i szczęście, kwitnącego i potężnego jeszcze miasta Priama, podczas gdy w planie komentarza, wprowadzonego przez sen Hekabe i proroctwa Kassandry, zostaje już zbudowany nastrój ciężących nad Troją nieszczęść.

<sup>48</sup> E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1963.

<sup>49</sup> I. Sławińska, *op. cit.*, s. 25.

<sup>50</sup> R. Chodkowski, „Agamemnon” *Ajschylosa. Studium nad strukturą tragedii lirycznej*, Lublin 1985, s. 302.

<sup>51</sup> Nauck, fr. 582–593; zob. R. Scodel (*op. cit.*, s. 43–63) daje wnikliwą rekonstrukcję tej tragedii Eurypidesa.

w tej sztuce temat opracowany już dramaturgicznie przez jego dwu wielkich poprzedników. W jakim stopniu poszedł za nimi, trudno jednoznacznie stwierdzić z uwagi na fragmentaryczność zachowanych źródeł. Można przypuszczać, że rozmiłowany w wykorzystywaniu sztuki retorycznej dla celów dramaturgicznych, Eurypides mógł położyć tu na nią nacisk, wzmacniając i udoskonalając argumenty bohaterów w ich agonie sądowym oraz pokazując na przykładzie Odysa-oszczercy zwycięstwo złej sprawy nad dobrą<sup>52</sup>.

*Aleksander* i *Palamedes* stanowią rodzaj dramaturgicznego wprowadzenia do ostatniej części trylogii: wskazują, że przyczyny nieszczęść, jakie mają spaść na obie strony konfliktu, leżą zarówno po stronie Trojan, jak i Greków: Trojan, bo lekceważąc proroctwa pozwolili rozgorzeć pożodze wojennej, która miała pochłonąć miasto i ich samych; Greków, bo w majestacie prawa dopuścili się zbrodni na niewinnie oskarżonym. Nadając swemu dziełu formę trylogii, poeta miał większą swobodę w operowaniu materiałem mitologicznym i rozkładaniu akcentów na jej poszczególne części zgodnie z zamysłem całości. A skoro w dwu pierwszych sztukach ukazał ciężar win obu stron, w trzeciej pozostawało mu przedstawienie dramatycznego obrazu spustoszeń wojennych, okrucieństwa zwycięzców i lamentu pokonanych. Ciemności tragiczne, potęgujące się ze sztuki na sztukę, tu jeszcze się zagęszczają wskutek pojawiających się jeden po drugim aktów przemocy Greków i narastającego w ich wyniku cierpienia trojańskich kobiet, aż po ponury finał utrwalony w obrazie płonącej Troi i zapowiedzi „powrotu niepowrotnego” (*Troi.*, 75) Achajów.

W *Trojankach* nie ma nieoczekiwanych zwrotów akcji ani niespodziewanej odmiany losu bohaterów, jak to miało miejsce w *Andromasze*. Wszystkie wydarzenia zmierzają do nieuchronnego zakończenia i w nim znajdują swój finał, zapowiedziany już na początku sztuki. Otwiera ją podwójny prolog:

<sup>52</sup> Zob. W. Schmid, O. Stählin, *op. cit.*, s. 477. Należy również dodać, że sztuka wymowy, uprawiana w kręgach sofistycznych i ćwiczona w ich szkołach jako nauka budowania przekonywującej argumentacji, obierała sobie za temat wątki znane z mitologii, a do szczególnie przez nią ulubionych należały postaci Palmedesa czy Heleny, które zostały utrwalone w Gorgiaszowej *Obronie Palmedesa* i *Pochwale Heleny*. W *Obronie Palmedesa* Gorgiasz oparł się tradycji mitologicznej, a „osnowa fabularna mowy sięga prawdopodobnie czasów przedhomeryckich. Homer pominął zupełnie w *Iliadzie* imię Palmedesa, gdyż ukazanie Odysa jako potwarcy odpowiedzialnego za śmierć Palmedesa nie zgadzałoby się z koncepcją bohatera epickiego, jakim przecież jest Odysseusz” (K. Tuszyńska-Maciejewska, *Filozofia w retoryce Gorgiasza z Leontinoj*, Poznań 1987, s. 83). *Pochwała Heleny* z roku 414 przed Chr. uznawana jest za pierwszy etap rozwoju retorycznego enkomion, którego bujny rozkwit przypada na okres od IV w. przed Chr. Tworząc *Pochwałę Heleny* miał Gorgiasz zainicjować rozwój mowy pochwalnej i przyczynić się do stworzenia prozy artystycznej (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. G. Ueding, Tübingen 1994, Bd. II; *Lexikon der Antike*, hrsg. v. J. Irmscher, Leipzig 1971; zob. także K. Tuszyńska-Maciejewska, *op. cit.*, s. 59–82).

bogów i Hekabe. Bogowie, Posejdon i Atena, oburzeni aktami świętokradczymi, jakich dopuścili się Grecy podczas zdobywania miasta, zapewniają, że zostanie ukarana *hybris* grecka, której obraz dopełni dalszy przebieg dramatu. Ranga zbrodni Achajów i czekającej ich kary zostaje podkreślona przez odwołanie się do autorytetu boskiego. Plan komentarza wprowadzony w prologu przez rozmowę bogów – zapowiedź klęsk Achajów – znajdzie swoje potwierdzenie i kontynuację w wypowiedzi Kassandry w dalszej części sztuki. Buta zwycięzców i ich kolejne akty przemocy wyraźnie kontrastują z ich przyszłym losem.

W arii anapestowej, należącej do drugiej części prologu<sup>53</sup>, Hekabe lamentuje samotnie<sup>54</sup> nad przesądzonym już losem Troi. Wraz z pojawieniem się Chóru monolog bohaterki zamienia się w długi anapestowy *kommos* pomiędzy nią a podzielonymi na dwa półchóry Trojankami. Należy tu wyraźnie zaakcentować, że chór w tej sztuce, w większym stopniu niż w innych, stając z boku planu akcji, nie włącza się swoimi pieśniami w rozgrywające się na scenie wydarzenia. W ten sposób tworzy część planu komentarza tej sztuki.

Fabulę *Trojanek* stanowi sekwencja wzajemnie powiązanych zdarzeń, którą – z wyjątkiem sceny z Menelaosem – można sprowadzić do kolejnych obrazów, zbudowanych w oparciu o podobny schemat: komunikat herolda greckiego Talthybios<sup>55</sup>, którego rolą jest przekazywanie brankom poleceń zwycięzców i ich spełnienie w formie lamentów branek. Osoba Talthybios odbiega od stereotypowego wizerunku bezczelnego herolda i rysunkiem swym przypomina tę samą postać z Eurypidesowej *Hekabe*, gdzie – podobnie jak tu – okazuje wielkoduszność i współczucie cierpiącym kobietom. Pomimo tej znaczącej zmiany, wprowadzonej celowo dla podkreślenia cierpienia ofiar wojny, postać ta pozostaje naszkicowana schematycznie i poeta – zgodnie z zasadą **apsychologizmu** – nie wyposaża jej w cechy indywidualne.

W centrum opisywanych zdarzeń stoi Hekabe, skupiając na sobie ciężar wszystkich kolejnych ciosów. Losy tej bohaterki służą egzemplifikacji losów człowieka uwikłanego w koszmar wojny. Są więc syntetycznym obrazem przedstawianej w sztuce prawdy, ilustrowanej przykładami konkretnych zdarzeń dramaturgicznych.

<sup>53</sup> Zob. *Hec.*, 59 i n.

<sup>54</sup> Samotne lamente królowej można porównać z wystąpieniem Piastunki w prologu *Medei*, gdzie żaląca się nad odmianą losu swej pani służąca wyszła zwierzyć się ze swego bólu jedynie Ziemi i Niebiosom (*Med.*, 53–58). Tam monolog przechodzi w dialog z Wychowawcą, tu zastąpiony kommosem z udziałem chóru; zob. *El.*, 112 i n.

<sup>55</sup> Współczujący Talthybios, który stwierdza: „Takie rzeczy obwieszczać / Winien inny herold, bezlitosny / I o wiele bardziej ode mnie / Skory do czynów bezwstydných (w. 786–789), nie przystaje do tradycyjnej wizji bezwzględego i bezczelnego herolda, jak np. *Heraclidae*, 55 i n. czy u Ajschylosa, *Supplices*, 836.

Pierwsze pojawienie herolda przynosi informacje o dokonanym już podziale branek<sup>56</sup>: Polyksena – jak słyszymy – „Achillowej mogile ma służyć” (w. 264), Andromachę wyznaczył los Neoptolemowi, sama Hekabe przypadła w udziale najbardziej jej nienawistnemu Odysowi, natomiast dziewiczą kapłankę Kassandrę weźmie do łoża wódz Agamemnon. Po tę ostatnią przybył właśnie Talthybios. W ekstatycznym oszołomieniu wbiega ona na scenę z pochodnią w dłoni, śpiewając przejmującą, pełną gorzkiej ironii pieśń na własne zaślubiny z Agamemnonem i ze śmiercią, którą ten ślub przyniesie jej i domowi Atrydów (w. 353 i n.). Czas pokaże – przepowiada – że lepszy los przypadł w udziale zabitym w obronie ojczyzny Frygom niż ich najeźdźcom (w. 365 i n.). Na pozór tylko paradoksalne słowa szalonej wieszczki, że zwycięzcy w tej wojnie okażą się w istocie bardziej nieszczęśliwi<sup>57</sup> niż ich pokonani wrogowie, znajdą swoje potwierdzenie w ich przyszłym losie, nad którym zawisła teraz złowieszcza przepowiednia Kassandry, znów wprowadzająca rozległy plan komentarza.

Tę pełną ekspresji scenę kończy Hekabe (w. 466 i n.) częstym u Eurypidesa<sup>58</sup> antytetycznym zestawieniem dawnej świetności z obecnym nieszczęściem, a zwieńczeniem jej wypowiedzi jest przywołanie starego porzekadła, które mimowolnie przenosi nas w warstwę uogólniającą dramatu: poucza, by nie nazywać nikogo szczęśliwym, nim nie umrze<sup>59</sup>.

Następująca tu pieśń chóru (w. 511–567) stanowi rodzaj lirycznego przedzielenia przed pojawieniem się Andromachy z Astyanaksem w ramionach. Wypełniający pierwszą część sceny duet lamentów Hekabe i Andromachy, która przynosi starej królowej wiadomość o dokonanej już przez Greków ofierze Polykseny, daje początek rozważaniom na temat śmierci. Wypowiadane myśli stanowią nawiązanie do refleksji rozsianych po wielu sztukach poety<sup>60</sup>, w których tak chętnie poruszana jest przez niego kwestia śmierci, zwłaszcza w kontekście rozważań nad wartością ludzkiego życia. Andromacha próbuje

<sup>56</sup> Posejdon, mówiąc w prologu, że część branek, zastrzeżonych dla wodzów, jeszcze nie została przydzielona nowym panom (w. 28 i n.), uprzedza równocześnie informację herolda z omawianej sceny i wspomina już wtedy o zamordowaniu Polykseny oraz losie Kassandry (w. 39 i n.).

<sup>57</sup> Zob. J. de Romilly, *Tragedia grecka*, tłum. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 115.

<sup>58</sup> Zob. również *Hec.*, 349 i n.; *Andr.*, 1 i n.

<sup>59</sup> Zob. *Hec.*, 627 i n.; Ajsch., *Agam.*, 928; Plato, *Resp.*, IX, 587 d.

<sup>60</sup> *Meleagros*, fr. 536, fr. 537; *Heracl.*, 592; *Iph. in Aul.*, 1251; *Alcest.*, 322, 330, 381, 387, 527, 780–782, 985 i n., 1074; *Iph. Taurica*, 475, 484 i n.; *Kresfontes*, fr. 454; *Androm.*, 414; *Helena*, 1014–1016, 1122, 1161; *Ion*, 274, 968; *Hecuba*, 209, 368, 418, 1106; *Frixos*, fr. 833; *Polyidos*, fr. 639; *Herc. fur.*, 282–284, 655 i n., 1072 i n., 1157–1158, 1160–1162, 1241–1426, 1314; *Hippol.*, 948 i n., 981, 1105; *Supplices*, 86, 531–536, 549–551, 608, 1004, 1080–1086, 1140; *Kretes*, fr. 472; *Phoen.*, 809; *Melanippe*, fr. 484; *Orestes*, 981, 1522; *Danae*, fr. 330; *Ino*, fr. 415; *Chrysippos*, fr. 843, fr. 916; Eurypides, fr. 1058; *Med.*, 143 i n.; *Bellerophon*, fr. 287; *Andromacha*, 1270–1272; *Ajgeus*, fr. 10; *Alex.*, fr. 47; *Hypsipyle*, fr. 757; *Ino*, fr. 415 itp.

przekonać królową, że „lepiej umrzeć niżli żyć w cierpieniu” (w. 637), a jej słowa korespondują z myślą Polykseny z tragedii *Hekabe* (w. 345 i n.). Kres tym rozważaniom przynosi ponowne pojawienie się Talthybiosa z kolejnym poleceniem od zwycięzców: na wniosek Odysa Astyanaks ma zostać zrzucony z murów Troi.

W tym miejscu następuje rodzaj dramaturgicznej retardacji, zastosowanej przez Eurypidesa: zamiast opisu śmierci Hektorowego syna<sup>61</sup>, poeta umieszcza tu scenę agonu<sup>62</sup> Heleny i Hekabe. Poprzedza ją pieśń chóru (w. 799 i n.), w której Trojanki – znów tworząc plan komentarza – śpiewają o dawnej historii Ilionu. Wspominają o łupieskim najeździe Salamińczyka Telamona i Heraklesa, o niegdysiejszej przychylności bogów, a przede wszystkim o ich obecnym odwróceniu się od Troi. Pieśń Chóru, podobnie jak wspomniana wcześniej wypowiedź Hekabe (w. 466 i n.), została oparta na antytetycznym schemacie: „dawniej i teraz”.

Scena agonu, która powraca do źródeł powstałego konfliktu, przywołuje ponownie plan komentarza. Agon, zbudowany na podstawie ściśle retorycznego schematu<sup>63</sup> porusza kwestię odpowiedzialności bogów i ludzi za zaistniałe nieszczęścia. *Rhesis* Heleny, w której bohaterka oskarżając innych broni równocześnie siebie, przynosi nowe oświetlenie<sup>64</sup> przyczyn wojny trojańskiej: odpowiedzialnością za nią Helena obarcza rodziców Parysa i jego samego. Wskazuje też na wolę bogów, których sile, jako wyższej, musiała – jak mówi – ulec (zob. *Gorg.*, FVS B 11). W oskarżycielskiej mowie Hekabe<sup>65</sup>

<sup>61</sup> Istnieją wątpliwości co do tego, czy scena agonu od początku należała do sztuki, czy też została dołączona później, a w jej miejscu znajdował się opis śmierci Astyanaksa (znany z *Trojanek* Seneki (w. 1056 i n.); zob. W. Schmid, O. Stählin, *op. cit.*, s. 484).

<sup>62</sup> Scena agonu, w opinii W. Schmid a, O. Stählina (*op. cit.*, s. 484), Hekabe stwarza okazję do rozliczenia Heleny, poecie zaś daje możliwość wprowadzenia motywu zadośćuczynienia (złudnego wprawdzie) królowej Troi.

<sup>63</sup> Helena rozpoczyna swoją ῥήσις od uprzedzenia argumentów swojej przeciwniczki, προκατάληψις (w. 916 i n.), po czym następuje zestawienie wzajemnych oskarżeń, σύγκρισις, (w. 918), a dalej oskarżenie, ἀντέγκλημα, Hekabe i Priama (w. 919 i n.).

<sup>64</sup> Zdaniem A. Leskyego (*op. cit.*, s. 420), mamy tu przykład zabawy z tradycją mitologiczną.

<sup>65</sup> Z wypowiedzi Hekabe w tej scenie na szczególne zainteresowanie zasługują słowa bohaterki kierowane do Dzeusa (w. 884 i n.), które nie należą wprawdzie do samego agonu, ale stanowią rodzaj modlitewnego wezwania do boga w formie hymnicznej i są, zdaniem A. Leskyego (*op. cit.*, s. 420), wyrazem poszukiwania przez poetę nowego pojęcia bóstwa. Mimo zmienionej treści nasuwają skojarzenia z hymnem do Dzeusa, pochodzącym z Ajschylosowego dramatu *Agamemnon* (w. 160 i n.); zob. A. J. Beattie, *Aeschylus Agamemnon 160–183*, „Classical Quarterly” 5 (1955), s. 13–20; N. B. Booth, *Zeus Hypsistos Megistos: An Argument for Enclitic πον in Aeschylus’ Agamemnon 182*, „Classical Quarterly” 26/2 (1976), s. 220–228; R. D. Dawe, *The Place of the Hymn to Zeus in Aeschylus’ Agamemnon*, „Eranos” 64 (1966), s. 1–21; G. M. A. Grube, *Zeus in Aeschylus*, „American Journal of Philology” 91 (1970), s. 43–51; H. Neitzel, *Funktion und Bedeutung des Zeus-Hymnus im Agamemnon des Aischylos*, „Hermes” 106 (1978), s. 406–425; M. L. West, *The Parodos of the Agamemnon*, „Classical

pojawia się typowe dla Eurypidesa wewnętrzne umotywowanie działań człowieka. Dawna królowa Troi dowodzi, że jeśli Helenę pokonała jakaś „siła wyższa”, to na pewno nie była to potęga zewnętrzna, lecz swoje źródło miała w jej duszy. Helena uległa więc nie boskiej Afrodydzie, lecz własnej Afrozyne (w. 988 i n.). W obrazie emocjonalnych uwarunkowań Heleny Eurypides odnajduje więc prawdę, odsłaniającą uczucia nie tej jednej tylko kobiety, ale prawdę o naturze uczuć, która jest niezależna od czasu i przestrzeni, i dotyczy każdego człowieka.

Agon dobiega końca. I tym razem chór nie komentuje wydarzeń poprzedniej sceny, lecz – zgodnie ze swoim zwyczajem – powraca do tematu zagłady Troi: niepojętej decyzji Dzeusa odwrócenia się od Ilionu, okrutnego losu Trojan oraz życzenia, by rażony piorunem okręt Menelaosa z jego wiarołomną małżonką na pokładzie nigdy nie powrócił do ojczyzny.

Wszystkie środki dramaturgiczne zostają skumulowane w końcowym obrazie sztuki, stanowiącej „patetyczny i widowiskowy fresk wojny”<sup>66</sup> – jak określa ją J. de Romilly. Przejmującą symbolikę sceny *exodos*, ukazującą ostateczne unicestwienie wielkości Ilionu, wzbogaca i wzmacnia zarazem Eurypides poprzez trzykrotne odwołanie się do tarczy Hektora<sup>67</sup>. Za jej pośrednictwem poeta wprowadza znów antytetyczny obraz: minionej potęgi i obecnego upadku Troi. Ich symbolem staje się tarcza Hektora, która kiedyś była „niezliczonych trofeów matką” (w. 1221–1222), a dziś jest mogiłą jego syna: spoczęły na niej zwłoki ostatniego z rodu Priama, Astyanaksa, zrzuconego z murów Ilionu. Wymowa tego obrazu wpisuje się w zakorzenione w tradycji greckiej symboliczne znaczenie tego oręża<sup>68</sup>, stając się w efekcie spektakularną metaforą upadku Priamidów i całej *polis*. Dopelnieniem tego symbolu jest scena lamentu Hekabe nad zwłokami Astyanaksa. Pochylona nad ciałem zamordowanego wnuka, daje wstrząsający opis odniesionych przez niego ran. Mówi o „strasznie zdartych włosach” (w. 1173), o jego czole, na którym widnieje „kość roztrzaskana” (w. 1177) o kamienie, o rączkach dziecka, wyrwanych ze stawów (w. 1179) i o całym ciele pogruchotanym podczas upadku. Przedstawiona scena w opisie drastycznych

Quarterly” 29 (1979), s. 1–6; J. Duchemin, *Le Zeus d’Eschyle et ses sources proche-orientales*, „Revue de l’Histoire des Religions” 197 (1980), s. 27–44; M. Weglage, *Leid und Erkenntnis*, „Hermes” 119 (1991), s. 265–281; J. Czerwińska, *Hymn do Dzeusa w „Trojankach” Eurypidesa*, [w:] *Hymn antyczny i jego recepcja*, ed. cur. J. Czerwińska, I. Kaczor, „Collectanea Philologica” VI (2003), s. 83–92.

<sup>66</sup> J. de Romilly, *op. cit.*, s. 114.

<sup>67</sup> *Troad.*, 1136 i n.; 1191 i n., 1221 i n.

<sup>68</sup> Symboliczne znaczenie tarczy jako oręża łączy się z ideałami i rycerskim kodeksem honorowym, propagowanym już przez Homera. Polemikę z takim rozumieniem dzielności rycerskiej, jaką znajdujemy w dziełach Homera, podejmuje Archiloch w nawiązaniu do symbolu tarczy. Bohaterska śmierć na polu chwały nie jest już ideałem Archilocha. Opisane przez niego porzucenie tarczy (fr. 5) miało stać się później powszechnie stosowanym toposem literackim.

szczegółów nie ma sobie równej. Może tylko w finale *Bachantek* znajdziemy podobną, gdy słudzy Kadmosa będą wnosili kolejne strzępy ciała jego wnuka, rozszarpanego przez rażone dionizyjską *mania* bachantki. W obu jednak przypadkach przedstawianie drastycznych szczegółów miało jedynie wzmocnić siłę dramatycznego oddziaływania, przyczyniając się tym do pełnego wydobycia idei sztuki. Obraz śmierci bezbronnego dziecka stawał się symbolem wszystkich niewinnych ofiar wojny, oskarżeniem ludzkiej *hybris*, która do tego doprowadziła. Jej ostatnim akordem jest łoskot walących się murów Troi i widok branek wojennych pędzonych na okręty.

Pod względem konstrukcyjnym *Trojanki* nie stanowią ciągu jednolitej akcji, lecz sekwencję uszeregowanych, powiązanych ze sobą zdarzeń<sup>69</sup>. Są one podporządkowane logice wewnętrznej, która, służąc ukazaniu nadrzędnej idei sztuki, nadaje jej jedność. Przedstawiony łańcuch zdarzeń zmierza do zobrazowania stopniowej eskalacji *hybris* greckiej oraz narastającego w jej wyniku cierpienia ofiar wojny. Oprócz Astyanaksa ofiarami w tej sztuce są branki trojańskie, reprezentowane zarówno przez Chór, jak i poszczególne bohaterki, a wśród nich Hekabe, która jako królowa, żona, matka i babka skupia na sobie ciężar wszystkich ciosów. Urasta w ten sposób do symbolu powszechnego cierpienia<sup>70</sup>, nie przestając być równocześnie symbolem cierpienia indywidualnego. Ukazane w sztuce nieszczęścia ofiar wojny są tym bardziej dojmujące, że dotyczą osób całkowicie bezbronych, które stają się bezsilnymi ofiarami przemocy.

Łańcuch zdarzeń w *Trojankach* tworząc **plan akcji**, stanowi jedną płaszczyznę dramatu, drugą zaś są pieśni Chóru, które bezspornie przyczyniają się do zachowania jedności tej sztuki. Tworzą one tło dla opisywanych w tragedii wypadków, sytuując je w kontekście wydarzeń minionych (w. 511–567, 799–858) i przyszłych (w. 1060–1115). Liryczny śpiew Chóru, którego charakter nie zmienia się w przebiegu sztuki, najgłębiej dotyka jednoczącej idei zarówno dramatu<sup>71</sup>, jak i całej trylogii, przybliżając widzom wpisany w nią uniwersalny sens: nieszczęścia wojny dotyczą ludzkość za sprawą jej *hybris* i szaleństwa, które pogrążają ją w cierpieniu. W ten sposób pieśni Chóru stają się jednym z elementów budujących **plan komentarza**, który, wyrastając z poziomu *hic et nunc*, tworzy poziom syntezy *semper et ubique*, dotykając uniwersalnych treści zawartych w trylogii.

Za pomocą metaforyki i syntezy opisu poetyckiego, temu, co się wydarzyło – οἷα ἐγέβετο – w fabularnej warstwie mitu, nadawany jest sens ogólny,

<sup>69</sup> Zob. A. Lesky, *op. cit.*, s. 419; H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 259.

<sup>70</sup> Dla celów dramaturgicznych najbardziej spektakularne – zdaniem W. Schmid a i O. Stählina (*op. cit.*, s. 479), było pokazanie ruiny całego Ilionu właśnie poprzez cierpienia starej królowej.

<sup>71</sup> Zob. H. D. F. Kitto, *op. cit.*, s. 202–203, 243; W. Schmid, O. Stählin, *op. cit.*, s. 480.



wyrażający to, co może się wydarzyć – οἷα ἔν γένοιτο – niezależnie od czasu i przestrzeni. Zgodnie z założeniami dramatu poetyckiego zostaje więc odsłonięta prawda, ujawniająca mechanizmy i porządek świata, które stosują się do każdego człowieka i każdego czasu. Ukazaniu jej miały służyć wszystkie środki dramaturgiczne zastosowane przez Eurypidesa, który z trylogii trojańskiej uczynił wielkie widowisko poetyckie.

Jego celem, jak każdej tragedii, miała być *katharsis*, a więc wybuch oczyszczającego wzruszenia, wynikający z odkrycia oraz aktu kontemplacji tajemnic, które rządzą światem i człowiekiem.

Pod względem formalnym zachowaniu jedności trylogii służy m. in. przyjęty przez poetę jeden kontekst mitologiczny dla wszystkich trzech dramatów oraz szereg zabiegów w warstwie fabularnej, jakimi są odniesienia i nawiązania, spajające poszczególne sztuki. Mogą to być dla przykładu występujące lub wzmiankowane tylko *dramatis personae*, np. w *Aleksandrze* i *Trojankach* postać Hekabe, Kassandry, Parysa czy Priama, w *Palamedesie* i *Trojankach* postać Odysa. Zdarzają się również nawiązania do poszczególnych epizodów, jak np. wzmianka o rozbiciu floty greckiej w pobliżu Eubei w *Palamedesie* i prologu *Trojanek*, lub powrót do źródeł konfliktu i początków wojny trojańskiej w agonie bohaterów ostatniej części trylogii czy liczne wzmianki na ten temat w pieśniach Chóru tej samej sztuki.

Tylko w ujęciu trylogicznym możliwe było tak pełne wyrażenie myśli przewodniej, która jest równocześnie ostrzeżeniem i nauką, jakiej poeta udziela swojemu ludowi, lekkomyślnie pogrążającemu się w nieszczęścia wojny (przygotowania do wyprawy sycylijskiej). Pobrzmiewa tu, być może, także dramatyczne *memento* w odniesieniu do hańbiącej Ateny rozprawy z Melijczykami sprzed niewielu miesięcy, a poprzez postać Aleksandra z pierwszej części trylogii poeta, tak niechętny wielkomocarstwowej polityce Aten, czyni aluzję do postaci Alkibiadesa. Zapewne zamieszczone w trylogii odniesienia do aktualnych wydarzeń oraz jej antywojenna wymowa spowodowały, że to wielkie dzieło poety, wystawione wiosną 415 r., nie spotkało się z przychylnym przyjęciem widzów i sędziów, otrzymując zaledwie drugą nagrodę w agonie dramaturgicznym po niej jakim Ksenoklesie<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Pierwszą nagrodę otrzymał wówczas Ksenokles za *Edypa*, *Lykaona*, *Bachantki* i dramat satyrowy *Athamas*, drugą przyznano Eurypidesowi za *Aleksandra*, *Palamedesa*, *Trojanki* i dramat satyrowy *Syzyf*, zob. Aelianus *V. H.* 2,8.

*Jadwiga CZERWIŃSKA*

**LA TRILOGIA TROIANA COME IL DRAMMO POETICO**

(Riassunto)

Le considerazioni contenute nell'articolo aspirano a certe generalizzazioni utili per propagare il fenomeno, il quale era la tragedia greca, dunque a indicare le sue proprietà immanenti ed i modi della loro realizzazione nella struttura drammaturgica. La trilogia troiana di Euripide diventò l'esemplificazione di questi tratti e fenomeni che caratterizzano in modo particolare la tragedia greca. Nella prima parte, teroretico-letteraria, ci sono state presentate le considerazioni sulla natura e sulle qualità del dramma poetico; nella seconda parte poiché leggiamo della presenza della teoria in confronto di un concreto materiale drammaturgico, il quale furono *Le Troiane* di Euripide, e in conseguenza, tutta la trilogia troiana.